JÓZEF ZAJĄC

ELEMENTY DRAMATYCZNE W POWIEŚCIACH LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Twórczość powieściowa stanowi ważne, ale nie najwybitniejsze osiągnięcie twórcze w literackim dorobku autora *Niemców*. *Kordian i cham* przyniósł twórcy sławę lewicowego powieściopisarza i rewelatora stosunków społecznych na wsi. *Pawie pióra* były jej potwierdzeniem. *Sidła* natomiast zaskoczyły krytyków trafnością ujęcia atmosfery środowiska mieszczańskiego i dojrzałością analizy psychologicznej. Dwie dalsze powieści, sygnalizowane przez wydawców [1], wydawały się zapowiadać dalszy rozwój i duży rozmach epickich zamierzeń Kruczkowskiego. Tymczasem okupacyjne perypetie niedokończonych powieści [2] i ich autora okazały się ostrą cezurą, która zaznacza radykalny przełom w twórczości zmianą formy wypowiedzi artystycznej.

Czy był to może niespodziewany przełom?

Faktem jest, że dramat, w którym ostatecznie wypowiedziała się najpełniej indywidualność twórcza pisarza, dość wcześnie zaabsorbował wyobraźnię głośnego debiutanta z 1932 r. Genezy tego zjawiska można się dopatrywać zarówno w atmosferze dziecięcych zabaw teatralnych, inspirowanych przez ojca poetę-rzemieślnika [3], jak i w późniejszych związkach — dzięki Adamowi Polewce — z teatrem robotniczym w Sosnowcu [4] i zespołem amatorskim uniwersytetu ludowego w Szycach, a przede wszystkim w młodzieńczej fascynacji twórczością autora *Popiołów* [5]. Sam przyznawał, że dramatyzm obrazów nędzy społecznej i tragizm losów bohaterów powieściowych wstrząsnął nim do głębi. „Ostatniemu z Cezarych" nieobojętne musiały być także dramaty, kiedy w podstawach źródłowych jego debiutanckiej powieści obok zapożyczeń i naśladownictw fabularno-konstrukcyjnych *Opowieści o żołnierzu-tuła-*

[1] Zob. notę redakcji do fragmentu powieści: L. Kruczkowski, *Śpiew kogutów*. «Sygnały» 1939, nr 66, s. 5, oraz wywiad z 4 czerwca 1939 r. zamieszczony w dodatku do «Głosu Porannego» — «Ilustrowanej Rewii Tygodnia» 1939, nr 23. Zapowiedź wydania powieści z czasów Stanisławowskich podaje «Tygodnik Ilustrowany» 1938, nr 16.

[2] Zob.: Od redakcji. [w:] L. Kruczkowski, *Szkice z piekła uczciwych*. Inedita. Warszawa 1966, s. 5.

[3] Wiadomość uzyskana od rodziny Pisarza.

[4] Recenzję z inscenizacji *Sędziów* St. Wyspiańskiego zamieścił Kruczkowski w «Głosie Zagłębia» z 1929, nr 15.

[5] Zob. art.: L. Kruczkowski, *Ogniwo dobrej tradycji*. «Sztandar Młodych» 1957, nr 120.

czu [6], a zwłaszcza *Popiołów* [7], odnajdujemy także elementy tematyczne z *Sułkowskiego* [8] i *Turonia* [9].

Zainteresowania dramatyczne Kruczkowskiego znalazły swój wyraz w próbie dramatyzacji autentycznego zdarzenia w reportażu scenicznym pt. *Bohater naszych czasów* [10], w którym usiłował oddać atmosferę narastania tendencji faszystowskich w Niemczech. W tym samym czasie, zachęcony przez Leona Schillera, opracowuje wersję sceniczną *Kordiana i chama*. Zapowiadany debiut sceniczny [11] głośnego już powieściopisarza nie odbył się jednak na scenach zawodowych. W Krakowie miejska komisja teatralna uznała *Kordiana i chama* za sztukę nieprawomyślną, a warszawskie Ateneum nie zrealizowało wielokrotnie zapowiadanej inscenizacji [12]. Antyfaszystowska idea *Bohatera naszych czasów* przekreśliła szanse sceniczne do czasu oziębienia stosunków między rządami Niemiec i Polski. Jedynie amatorski teatr Comoedia zdobył się w roku 1935 na wystawienie obu sztuk, co przysporzyło ambitnemu zespołowi wielu kłopotów.

Tak więc pierwsze próby dramaturgiczne Kruczkowskiego skazane zostały na ograniczone możliwości techniczne i artystyczne scen amatorskich i nielicznych odbiorców. W porównaniu z popularnością pierwszej powieści ich zasięg i oddźwięk społeczny był minimalny. Trudne warunki materialne teatrów, brak swobody repertuarowej i ograniczenie wolności politycznej, krępujące rozwój międzywojennego teatru w Polsce — o czym Kruczkowski napomykał w nielicznych wywiadach [13] — zniechęcał młodego adepta sztuki dramatycznej do dalszych prób. Temperament działacza i polityka, traktującego pisarstwo jako formę kształtowania nowej świadomości społecznej, skłaniał go raczej ku powieści, która dawała o wiele szersze możliwości oddziaływania. Sukces *Kordiana i chama* był argumentem decydującym.

Zachodzi tylko pytanie, czy powieść, której Kruczkowski pozostaje wierny do czasów wojny, odpowiadała typowi wyobraźni pisarza, jego temperamentowi i predyspozycjom twórczym? Czy zainteresowania dramatyczne, zdra-

[6] Wskazywali na nie przedwojenni recenzenci *Kordiana i chama* m. in. L. Piwiński w charakterystyce powieści w «Roczniku Literackim» za rok 1932 pod red. Z. Szweykowskiego. Warszawa 1933, s. 74—75, oraz K. Wyka, *Zapoznane wartości Kordiana i chama*. «Tygodnik Artystów» 1935, nr 16.

[7] Zwrócił na to uwagę Z. Wasilewski w artykule *Powieść proletariacka Leona Kruczkowskiego*. «Twórczość» 1950, z. 2, s. 65—98, szczegółowiej omówił J. Detko w 18 tomiku Bibl. Analiz Literackich *Kordian i cham Leona Kruczkowskiego*. Warszawa 1965, s. 48—51, a także piszący te słowa: w art.: *Echa popiołów w Kordianie i chamie*, «Miesięcznik Literacki» 1967, nr 11, s. 114—117.

[8] Wykazał to Kazimierz Czachowski w rec.: *Powieść o chłopie pańszczyźnianym*. «Gazeta Polska» 1932, nr 174, s. 4.

[9] Zob. K. Irzykowski, *Tajemnica nocy listopadowej*. «Wiadomości Literackie» 1932, nr 29, s. 1.

[10] Fragmenty pod pierwotnym tytułem: *Daubman* opublikował Kruczkowski w «Przeglądzie Teatralnym» dodat. do «Czasu» 1934, nr 7.

[11] Informację o decyzji wystawienia *Kordiana i chama* przez Schillera zamieszcza «Kurier Poranny» 1933, nr 115. O planach inscenizacji *Kordiana i chama* w Krakowie dowiadujemy się z korespondencji *Echa krakowskie* w «Kurierze Warszawskim» 1933, nr 326.

[12] Mówił o tym Kruczkowski w wywiadzie udzielonym Lechowi Piwowarowi: *U Leona Kruczkowskiego*, «Tygodnik Artystów» 1934, nr 15.

[13] *Tamże*.

dzające typ racjonalisty, odbiły się w sposób widoczny na epickich utworach? Odpowiedzi trzeba szukać w analizie ich struktury.

Już najwcześniejsze poszukiwania wyznaczników gatunkowych powieści Kruczkowskiego wyprowadzały często krytyków poza granice klasycznych form epickich. W wielu recenzjach i opisach krytycznych *Kordiana i chama*, *Pawich piór* i *Sideł* powtarzały się pochwały dla dramatyczności konstrukcji, dynamiki zdarzeń, zwięzłości budowy postaci, zwartości dialogów itp. Podkreślano w nich te elementy, które w tradycyjnej poetyce uznane zostały za różnicę gatunkową dramatu [14]. Recenzenckie stwierdzenia i najogólniejsze próby opisu obcych składników strukturalnych w powieściach wymagają jednak weryfikacji. Zachodzi więc konieczność poddania analizie tych elementów powieści, które odbiegają od tradycji modelowych epiki.

Pierwszym sygnałem obecności innorodnych elementów w epickiej strukturze badanych powieści są charakterystyczne początki narracyjne. Miejsce tradycyjnych informacji wstępnych, opisów lub opowiadań zajmują tu przytoczenia dramatyczne. Rozpaczliwe wołanie córki Adamusa: „Ludzieee, la-bo-ga!... Ludzie!... — pełni funkcję podwójną: jest apelem do gromady sąsiedzkiej i dramatycznym zwrotem do czytelnika, alarmującym jego uwagę, mobilizującym uczucia. Odbiorca z miejsca wie, że został powołany na świadka wydarzeń, w których komuś dzieje się krzywda. W podobnej funkcji występuje retoryczny zwrot Augustyna, rozpoczynający fabułę *Pawich piór*. Słowa: „Ja wam to, kumie, wyłożę pokrótce a rzetelnie", zarysowują wyraźnie sytuację adresata wypowiedzi. Miał nim być nie tylko fikcyjny kum, lecz przede wszystkim autentyczny chłop — czytelnik utworu. Cytowane wstępy, różniące się między sobą tonacją stylistyczną i jakościami emotywnymi, wprowadzają w różne sytuacje: dramatyczny początek *Kordiana i chama* jest wyrazem rozpaczliwej bezradności chłopa pańszczyźnianego, zdecydowana pewność siebie Augustyna w *Pawich piórach* wynika ze świadomości siły chłopskiej wypróbowanej w walce politycznej na przełomie XIX i XX wieku. Podobnie jak dramatyczne wstępy uwagę czytelników zwracają równie mocne zakończenia o symbolicznej wymowie: finalne starcie Felusia Czartkowskiego z Kazimierzem Deczyńskim jest dramatycznym wyrazem stosunku dwóch przeciwstawnych klas w przededniu powstania listopadowego oraz jego wpływu na walkę narodowowyzwoleńczą. Chwyt ten powtórzony został w *Pawich piórach*, kiedy cios kolby żandarmskiego karabinu rozstrzyga walkę między bogaczami a biedotą. Warto podkreślić, że mamy tu do czynienia z charakterystyczną dla twórczości dramatycznej Kruczkowskiego „r e h a b i l i t a c j ą g e s t u" i przywrócenia mu funkcji semantycznej, co znalazło najpełniejszy wyraz w dramacie *Śmierć gubernatora* [15]. Zbiorowa scena wymarszu oddziału kadrowego z krakowskich Oleandrów, zamykająca *Pawie pióra* efektowną klamrą kompozycyjną, zbudowana została na zasadzie odwrócenia politycznej sytuacji z zakończenia *Kordiana i chama*: do walki o niepodległość Polski wyruszają przedstawiciele różnych warstw społecznych, wśród nich także ideowi potomkowie Deczyńskiego.

Ale dramatyczne wstępy i zakończenia powieści to zaledwie sygnały nieepickiego żywiołu w ich strukturze. Jeszcze więcej przykładów dostarcza

[14] Zob. H. Ż y c z y ń s k i, *Teoria dramatu. Systematyczny wykład...* Cieszyn 1922.

[15] Zob.: Zb. Ż a b i c k i, *Historia a etyka*. «Nowa Kultura» 1961, nr 11, s. 1 i 9 oraz w zbiorze: *Leon Kruczkowski*. Oprac. Z. Macużanka, Warszawa 1962, s. 212.

nam budowa powieści. Dwie pierwsze mają budowę dwuczęściową. W pierwszych częściach przeważa problematyka społeczna, w drugich natomiast do głosu dochodzą sprawy polityczne i narodowowyzwoleńcze. Rozdziały, zwłaszcza w *Kordianie i chamie,* nie stanowią najmniejszych cząstek kompozycyjnych jak w dawnych powieściach. Kruczkowski łączy w nich dwie a nawet więcej całostek, wyodrębniających się odmienną sytuacją, liczbą występujących postaci lub miejscem, są to więc sceny wiążące się w zespół aktu dramatycznego. W pierwszym rozdziale *Kordiana i chama* na przykład można wyróżnić 5 scen: egzekucji [podwórze przed domem Adamusa, fornale, usiłujący wydobyć Adamusa z dołu kartoflanego, żandarm Miranowski, rozpaczająca córka]; interwencji [miejsce to samo, dochodzą ojciec i syn Deczyńscy, przerwa w akcji ucisku, wymiana zdań]; wyjście Adamusa z dołu kartoflanego [odchodzą fornale z włodarzem i ekonomem oraz Miranowski, Deczyńscy pomagają Adamusowi wydostać się z glinianki]; rozmowy w izbie [zmienia się miejsce, osoby: — jak poprzednio, następuje wyjaśnienie przyczyny najścia fornali]; powrotu Deczyńskich przez opłotki [znowu zmiana miejsca akcji, oraz osób]. W tych ramach pojawia się wspomnienie Deczyńskiego ze szkolnych lat. Rozdział zamyka scena na stryszku, w obrębie jej znajdujemy dwa opowiadania: udramatyzowana historia Miranowskiego i Głowackiego.

Podobnie wieloczęściową strukturę ma rozdział piąty, w którym wyróżnić można 5 scen, jedną retrospekcję oraz opowiadanie. Większość rozdziałów pierwszej powieści ma strukturę scen lub udramatyzowanego opowiadania, prawie jedna trzecia zbliża się do struktury aktu dramatycznego, składa się z paru scen. Tylko dwa rozdziały mają po jednej scenie.

Bardziej jednolitą budowę mają *Pawie pióra.* Wśród 35 rozdziałów większość ma budowę fabularno-dramatyczną, ale przeważa w nich opowiadanie z interpolowanymi dialogami. Dramatyczny charakter budowy ma jedna piąta rozdziałów, natomiast jedna trzecia zbliża się do struktury opowiadania. W skomplikowanym układzie narastających kręgów problemowych *Sideł* pojawiają się także konstrukcje o charakterze scen dramatycznych. Jest ich jednak mniej niż w dwóch poprzednich powieściach, służą głównie ukazaniu problematyki społecznej, moralnej i politycznej.

U podstaw konstrukcyjnych powieści Kruczkowskiego odnajdujemy jedną z najcharakterystyczniejszych zasad, która w tradycyjnej poetyce uznana została za najistotniejszą cechę „poezji dramatycznej" — zasadę kontrastowości [16]. Jest ona wyrazem dialektycznych przeciwieństw określających podstawy ideowe obrazu świata przedstawionego w utworach literackich autora *Kordiana i chama.* Dynamiczność tej metody przedstawień widać szczególnie wyraźnie w pierwszej powieści, która ukazuje opozycję społeczną dwóch klas. Konsekwentne podporządkowanie się zasadzie odzwierciedlenia przeciwieństw społecznych widoczne jest w wyglądzie przedmiotów, przyrody a także postaci i zdarzeń. W *Pawich piórach* konflikt przenosi się w obręb warstwy chłopskiej. Zmienił się układ sił, zróżnicowała się struktura społeczna wsi, złagodniały przeciwieństwa, stonowane zostały kontrasty, zróżnicował się także świat przedstawiony. Jednak układ zdarzeń, oparty na sprzeczności interesów ekonomicznych bogatej mniejszości i biednej większości chłopskich mieszkańców wsi, wykazuje wiele cech dramatyczności. Najmniej zewnętrznej kontrastowości obserwujemy w *Sidłach,* zwłaszcza w ich wersji późniejszej,

[16] Zob. H. Życzyński, jw., s. 22.

pozbawionej sporów publicystycznych[17], ich fabuła opiera się bowiem na konfliktach wewnętrznych, uwarunkowanych sytuacją społeczno-polityczną. Podstawowe założenia ideowe powieści wyrażone zostały w walce postaw społecznych i moralnych przeciwstawnych osobowości bohaterów.

Zasada kontrastowości stanowi także więź kompozycyjną wielu elementów strukturalnych powieści. Motyw perypetii żołnierskich Miranowskiego i Głowackiego, stanowiący swoistą antecedencję losów Kazimierza Deczyńskiego, wytycza perspektywę wyboru dróg postępowania chłopa-działacza. Bunt przeciwko systemowi krzywdy prowadzi „wichrzyciela" do szeregów wojskowych (Bartos Głowacki), rezygnacja z walki i szukanie tylko własnej korzyści prowadzi do ugodowości, do ideowej zdrady własnej klasy (Miranowski). Przykładem charakterystyki przez kontrast jest także osadzenie wątku romantycznej córki dzierżawcy w rzeczywistości klasowego ucisku „papy" Czartkowskiego (epizod z listem). W *Pawich piórach* kontrastową motywację widać w zestawieniach targów księdza Kolasińskiego o koszta pogrzebu biednej komornicy z sytuacją w domu zmarłej (rozdz. II), opisów domostw i sadów kmiecia Bożka (rozdz. IX) i małorolnego Ozycha (rozdz. X), sytuacji dworu (XI) i czworaków (XIII), miłości małżeńskiej Madejów (XVI) i współżycia Karelusów (XVII), sytuacji podróżujących pociągiem Madeja i dyskutujących inteligentów (XXV) a także wiele innych.

W *Sidłach* kontrast jest zasadą grupowania osób: [Bogdalski — Rudny, Janka — Zuza], motywów [wypoczynek świąteczny Rudnego a Bogdalskich, miłość i współżycie rodzinne Rudnych i Bogdalskich].

Ideowo uwarunkowana zmiana motywacji konstrukcyjnej spowodowała przełamanie monopolu chronologiczno-przyczynowego układu na montaż elementów „wzdłuż osi tematycznej". Przeplatanie się motywów tematycznych i wątków fabularnych doprowadziło do rozbicia spoistości akcji, odbiło się także na strukturze czasowo-przestrzennej powieści.

Wbrew realistycznym założeniom epickim, które każą unikać przerw burzących ciągłość czasową, charakterystyczna dla badanych utworów epizodyczna budowa fabuły i przerywany rytm akcji rozrywają continuum czasowe na poszczególne fazy wypełnione zdarzeniami i puste interwały. Od interwencji Kazimierza w sprawie Adamusa (marzec), do zwolnienia go z posady nauczyciela (początek maja), upłynął z górą miesiąc. W tym czasie narrator umieścił wizytację pana Czartkowskiego w brodniańskiej szkółce w niezorientowane czasowo przedpołudnie, wieczorną rozmowę Kazimierza z Szymkiewiczem, poobiedni relaks panny Anieli w przydworskim parku oraz wieczorną wizytę Ksawerego Glinki i naradę chłopów w karczmie Majera. Z jednego ciągu kilkudziesięciu dni narrator wybrał zaledwie cząstkę: jedno przedpołudnie i trzy popołudnia. Nieokreślone, oddzielone od siebie wycinki czasowe napełnione zostały zdarzeniami. Co się działo między nimi w czasie wielokrotnie dłuższym, narrator ani słowem nie wspomniał. Jeszcze większa niejednolitość czasu panuje w *Pawich piórach*. Cztery początkowe rozdziały wypełnione zostały zdarzeniami, które rozgrywają się równocześnie w paru godzinach czerwcowego popołudnia: niedzielna wizyta Michała Augustyna u posła Jakuba Smotra w Machówce, rozmowa Pietrka Jamroza z wierzchowickim plebanem, dyskusje gminnego pisarza Płonki z rządcą Zakulskim,

[17] Motywy zmian dokonanych w drugim wydaniu wyjaśnił Kruczkowski w słowie od autora [w:] L. K r u c z k o w s k i, *Sidła*. Powieść. Wydanie drugie przejrzane przez autora. Warszawa 1948.

pożar domu Jamrozki. Zdarzenia te, uzupełnione poniedziałkową rozmową Pietrka z Karelusem, dzielą trzy tygodnie od kolejnego zdarzenia fabularnego. Zapełnia je narrator relacją o walce przedwyborczej. W *Sidłach* zwiększa się precyzja czasowej orientacji zdarzeń, przeżyć i refleksji bohaterów, zmienia się ich poczucie czasu, lecz pozostaje nadal rozbicie jego struktury.

Ta nietypowa dla epiki konstrukcja czasu przedstawionego w powieści jest konsekwencją zmiany dystansu narracji do jej przedmiotu. Typowym czasem epickim jest przeszłość. Ten aspekt widzenia zdarzeń pozwalał narratorowi gospodarować materiałem opowiadania z obiektywizmem historyka. Kruczkowski zmierzał do stworzenia iluzji autentyczności. Przeciwstawiając się fikcyjnym opowieściom podmiotów mówiących w dawnych powieściach tworzył prawdę przez rekonstrukcję zdarzeń rzeczywistych. Przenosił niejako narratora i czytelników w czas historyczny. Dowodzą tego oznaczenia czasowe narracji, w których „punkt zerowy orientacji czasowej” [18] opowiadającego jest ruchomy i przesuwa się równocześnie z przebiegiem wydarzeń. Prezentacja wypadków odbywa się na zasadzie naoczności. Czytelnik wprowadzany jest w coraz to nowe fazy akcji obserwując ją niby na scenie. Jest to więc ujęcie bliższe sztuce dramatycznej niż epickiej.

Nietypowe dla powieści jest także ujęcie przestrzeni. Jej struktura składa się z elementów określonych, w których rozgrywają się zdarzenia, wyrwanych dowolnie z niewiadomych całości. Określane, konkretyzowane są z reguły przestrzenie zamknięte (podwórze, dom, karczma, kościół, kuźnia, biuro, ulica itp.), rzadziej otwarty krajobraz czy pejzaż. Wbrew tradycji — a może na przekór — powieści środowiska wiejskiego Kruczkowski nie operuje tymi elementami konstruowania przestrzeni. Kilkakrotne wkroczenie akcji *Kordiana i chama* w otwarty krajobraz nie zostało wykorzystane do urozmaicenia tła szerokimi opisami przyrody. Nie ma ich także powieść o środowisku miejskim. Z wyjątkiem *Pawich piór,* w których jest stosunkowo dużo przestrzeni otwartych, akcja powieści Kruczkowskiego rozgrywa się w zamkniętych pomieszczeniach, których wyglądy podporządkowane treści ideowej, tworzą wąskie ramy, jak w realistycznym dramacie mieszczańskim.

Stwierdziwszy przejawy dramatycznej techniki w konstrukcji świata przedstawionego powieści Kruczkowskiego spróbujmy spojrzeć w tym aspekcie na strukturę zdarzeń, postaci i ich język. W sposobie ich budowy upatrywała przecież krytyka istotę odrębności gatunkowych.

Ożywiając dzieje bohaterów czy malując perypetie wewnętrzne współczesnych myślał autor o ukazaniu historycznego rodowodu antagonizmów socjalnych oraz o wyzyskaniu doświadczeń zmagań klasowych do przekształcania świadomości współczesnego czytelnika. Podstawą świata przedstawionego stała się dramatyczna koncepcja historii jako wyniku przemian, których motorem jest walka przeciwieństw. Jej wyrazem w fabule powieści staje się ciąg zdarzeniowy, układający się — na wzór akcji dramatycznej — w dwuwątkowy tok przeciwstawnych dążeń. W pierwszej powieści Kruczkowskiego egzekucja Adamusa wprowadza nas w sam środek konfliktu między dworem a chłopstwem. Narrator nie traci czasu na powolne przygotowanie sytuacji. W pierwszych zdarzeniach zarysowuje układ sił i ich stosunek. Jeden łańcuch zdarzeniowy wyraża dążenie pańszczyźnianego chłopstwa do uniezależnienia się od samowoli dzierżawcy, drugi natomiast ukazuje formy ustroju feudalnego wsi i interesów dworu. Początkowa scena *Kordiana i chama* pełni więc funkcję ekspozycji. Interwencja Deczyńskich ujawnia kolizję między dąże-

[18] Określenie R. Ingardena, [w:] *O dziele literackim* (...) Warszawa 1960, s. 312.

niami dwóch przeciwstawnych sił społecznych. Odtąd walka nabiera coraz ostrzejszego charakteru i staje się bezwzględna. Perypetie Deczyńskiego uwypuklają społeczne i polityczne bezprawie systemu „demokracji" szlacheckiej. Zwolnienie Kazimierza Deczyńskiego z urzędu nauczycielskiego i wpisanie go na listę poborowych stanowi właściwy punkt kulminacyjny sprawy społecznej powieści. Dalsze dzieje bohatera w drugiej części są już w zasadzie poakcją. Perypetie wojskowe dopowiadają bowiem epilog sprawy osobistej Deczyńskiego, a kupno Brodni przez Czartkowskiego zamyka dążenia emancypacyjne wsi ostateczną klęską. Rozstrzygnięcie jednak walki społecznej nie zamyka problematyki ideologicznej powieści [19]. Wątek chama przetransponowany zostaje w wymiar polityczny i narodowy. Antynomia społeczna przeradza się w przeciwieństwo fabularne karier wojskowo-politycznych Felusia Czartkowskiego oraz Kazimierza Deczyńskiego. Odmienność egzystencji uwarunkowanych pochodzeniem socjalnym zdeterminowała świadomość polityczną obu postaci. Nieprzejednana postawa ciemiężycieli wobec podwładnych odbija się tragicznie na poczuciu narodowym chłopów. Odmowa udziału w powstaniu narodowowyzwoleńczym jest konsekwencją odwiecznej niewoli społecznej. Bratobójczy cios kolbą, zamykający fabułę powieści, jest dramatycznym symbolem politycznych skutków przemocy klasowej. Zasadnicza myśl ideowa wyrażona została efektowną klamrą kompozycyjną, której otwarciem były ciosy fornalskimi drągami w wynędzniałą pierś Adamusa, a zamknięciem — cios kolbą w żołnierską pierś Deczyńskiego. Przeciwstawność wątków, tempo rozwoju oraz koncentracja wokół jednej sprawy — to cechy dramatycznego sposobu budowy fabuły pierwszej powieści autora *Niemców*.

Fabuła *Pawich piór*, mimo różnic w szczegółach, nie odbiega od planu budowy całości *Kordiana i chama*. W nich również pierwszy plan zajmują zagadnienia społeczno-polityczne wsi, stanowiące układ odniesienia dla szeregu wątków o zasadniczym znaczeniu dla obrazu świata przedstawionego. Główna opozycja interesów w obrębie warstwy chłopskiej układa się w dwa przeciwstawne zespoły przedstawień, w których występują z jednej strony grupa wierzchowickiej biedoty, z drugiej kmiecie.

Początek akcji wyznacza rozmowa rządcy Zakulskiego z pisarzem Płonką. Ujawnienie sprawy pastwiska na zebraniu gromadzkim wyzwoliło opór Zydronia, ukazując kolizję interesów dwóch grup chłopskich. Jest to więc z punktu widzenia konstrukcyjnego zawiązanie konfliktu dramatycznego. Społeczny charakter przedmiotu zainteresowania: własność wspólnie używana decyduje o podniesieniu sprawy pastwiska do rangi czynnika skupiającego uwagę ogółu, elementu, który odtąd będzie angażował postawy, wyzwalał działanie, będzie więc de facto spełniał rolę organizowania fabuły. Perypetie Zydronia zjednują mu pomoc ogółu i doprowadzają do pierwszego zwycięstwa. To z kolei zmobilizowało kmieci do skorzystania z aparatu przemocy i w ostatecznym starciu na wygonie klęskę ponoszą biedacy. Znów jak w *Kordianie i chamie* powtarza się symboliczny cios wymierzony Madejowi, którego klęska zamyka sprawę społeczną wierzchowickiej wsi. Ale nie kończy powieści. I tu wprowadzony zostaje drugi plan, ukazujący zagadnienie walki o wyzwolenie narodowe, rozwiązane inaczej niż w *Kordianie i chamie*.

Konstrukcje dramatyczne fabuły tych powieści nie wyczerpują bez reszty zawartości fabularnej. Obok zasadniczych wątków występują elementy po-

[19] Stwierdził to K. Wyka w swej recenzji: *Pawie pióra* «Tygodnik Ilustrowany» 1935, nr 11.

boczne, które funkcjonują w fabule na zasadzie więzi społecznych lub konstrukcyjnych, nie wchodzą bezpośrednio w przebieg wydarzeń tylko pośrednio je warunkują. Ich miejsca nie określa logiczny porządek czasowo-przyczynowo-skutkowy; pojawiają się w opowiadaniu na zasadzie skojarzeń historycznych lub społecznych i obyczajowych. O ile w *Kordianie i chamie* mamy do czynienia z nielicznymi uzupełnieniami tego typu, to w *Pawich piórach* jest ich wielokrotnie więcej. Stąd w pierwszej powieści nie przytłaczają biegu zdarzeń, tylko je uzupełniają, w drugiej natomiast poszczególne wątki przeplatające się ze sobą tworzą układ, wyrażający losy zbiorowości, górujący nad losami indywidualnymi. Dlatego odczuwamy silniej dramatyczność walki w *Kordianie i chamie* niż w *Pawich piórach*.

W *Sidłach* zasada przeciwstawności postaw antagonistów powieściowych stwarzała możliwości dramatycznej konstrukcji akcji, lecz wielość wątków rozgrywających się w różnych płaszczyznach zubożało ją, preferując charakterystyczne dla typu powieści psychologicznych monologi wewnętrzne, refleksje i relacje skojarzeniowe, rozsadzające spoistość konstrukcji.

Budowa postaci i ich *modus vivendi* w świecie przedstawionym wynika — jak to przedstawiono w innym miejscu [20] — z funkcji, która przypadła im w przedstawianiu problemów społecznych i politycznych, wyznaczonych założeniami ideowymi. Bohaterowie nie stanowią ani wiernych portretów, ani szczegółowych transpozycji osobowości z przedstawianego świata, lecz uosobienia pewnych idei, poglądów i postaw; stąd daleko idąca skrótowość ich budowy. W ślad za realistami Kruczkowski konstruuje typy bohaterów w oparciu o szczególną dominantę charakteru, wynikającą z ideowego planu dzieła: Deczyńskiego cechuje więc rzetelność, chłopski krytycyzm i wytrwałość, poszanowanie przepisów i poczucie sprawiedliwości potrzebne bojownikowi o społeczną sprawiedliwość. Jego antagonista — Czartkowski odznacza się pańską zarozumiałością, bezwzględnością i okrucieństwem idącymi w parze z klasową ograniczonością i głupotą. Autorski porte-parole — Derkacz — jest — jako chłop — nieufny, lecz doświadczenie życiowe nauczyło go radykalizmu i krytycyzmu. Gromada chłopów ukazana została dość schematycznie: w konwencji tradycyjnej tępoty umysłowej, nieufności i bierności, ukształtowanej w odwiecznej niewoli. Poza ten schemat wykracza jedynie sylwetka Matusa i Mrowca. Postaci trzeciorzędne i epizodyczne *Kordiana i chama* zbudowane zostały w oparciu o najprostszą dominantę charakterologiczną: sentymentalna czułostkowość charakteryzuje pannę Anielę, sofistyczne pięknosłowie — kaznodzieję, starcze zdziecinnienie — emerytowanego pułkownika, gawędziarstwo — Miranowskiego, gwałtowność i egoizm — komendanta komory ubiorczej itd.

W *Pawich piórach* zmieniają się indywidualne cechy postaci, lecz pozostaje ten sam schemat konstrukcyjny. Egoizm i bezwzględność staje się cechą konstytutywną osobowości kmieci: zazdrosnego pieniacza Karelusa, krewkiego wójta Biedrawy, skąpego Bożka. Chłopski spryt i materialne wyrachowanie legły u podstawy kreacji średniozamożnego działacza ludowego Augustyna, pisarza Płonki — samouka i klerykała. Wewnętrzne rozdarcie jest właściwe psychice inteligentów: nauczycielowi Dutkiewiczowi i studentce medycyny Zbyszewskiej. Wyrachowanie i elastyczność ideowa dominuje w charakterze ziemianina (Zbyszewski), księdza (Kolasiński) i przedstawiciela warstwy pośredniej (Czapik). Wiejska biedota ukazana została jako grupa ludzi o do-

[20] Pisałem o tym w szkicu: *Bohater a „sprawa” w powieściach Leona Kruczkowskiego*. «Ruch Literacki» 1967, nr 5, s. 249—260.

datnich cechach: pracowitości, wytrwałości, poczuciu solidarności (Zydroń, Jędrek, Madejka, Farber).

Także struktura wewnętrzna postaci *Sideł*, podporządkowana funkcjom dydaktycznym i ideowym, sprowadza się do jednoznacznych wyznaczników charakterologicznych: Bogdalski uosabia typowe właściwości psychiki mieszczańskiej: sybarytyzm, egoizm, ograniczenie intelektualne i skłonność do irracjonalizmu. Rudny — ideowe przeciwieństwo mentalności mieszczańskiej — jest aktywny umysłowo i społecznie, bezkompromisowy, zdolny do głębokich uczuć i altruizmu. Janka zaś jest typem kobiety o czynnym i afirmatywnym stosunku do życia, o wrodzonym optymizmie, intelektualnej i emocjonalnej chłonności. Szereg drugo- i trzeciorzędnych postaci, reprezentujących różnorodne problemy społeczne i obyczajowe, weszło do akcji epizodycznie nie utrwalając się w świadomości czytelnika.

Zasada skrótu konstrukcyjnego nie ogranicza się tylko do kreacji psychiki postaci. Również cechy zewnętrzne: wzrost, wygląd, ubiór — angażujące zwykle tyle uwagi narratorów tradycyjnej powieści — nie znalazły pełnego odzwierciedlenia w powieściach Kruczkowskiego. Dla podkreślenia różnic społecznych, które wynikały z odmiennych warunków egzystencji, narrator zwraca uwagę na pewne tylko rysy, nie indywidualizujące, lecz typizujące. Tak więc w sylwetkach chłopów podkreśla szczupłość, pochyłość pleców, deformacje nóg i rąk, spowodowane nadmiernym wysiłkiem i ciągłą pracą. Oczy szkliste i mętne, często nadmiernie wybałuszone, rozdziawione gęby, kościste twarze — sugerują skrajną nędzę i otępienie, które wzbudza odruch litości i współczucia.

Z tak zarysowanym obrazem włościan, wzorowanym na słynnym opisie Staszica [21], kontrastują wyglądy panów: dzierżawca Brodni to „tęgi, barczysty mężczyzna [...] o obfitej, kwitnącej zdrowiem twarzy". Jego klasowy obrońca, komisarz Gustowski to „pulchny jegomość o rumianej twarzy". Ksiądz Bończa zaś jest człowiekiem „dobrej tuszy [...] wspaniałej postaci [...] o zatyłym karku". Krwistą twarz ma także gruby gospodarz traktierni w Kaliszu — Kipiński, oraz opasły funkcjonariusz policji municypalnej miasta Warszawy. Ostre przeciwstawienie na zasadzie czarno-białego schematu, właściwego wyobraźni ludowej narratora i adresata powieści, nie sprzyja epickiej zasadzie dokładności rysunku i różnorodności szczegółów. Dla podkreślenia różnic stanowisk społecznych narrator w swym komentarzu wybiera znaczące szczegóły budowy fizycznej ukazując ich nienaturalne, zniekształcone „zawodem" kształty. Taką funkcję klasowej charakterystyki pełnią opisy kościstych, spracowanych „garści" chłopskich, twardych „żylastych" łap włodarza i policjanta warszawskiego oraz białych, wypielęgnowanych rąk urzędników. Warto przy tym podkreślić specyficzną technikę opisu, wywodzącą się z techniki filmowej. Obraz jawi się oczom czytelnika w formie szkicowego zarysu z charakterystycznymi załamaniami linii konturowych: chudy-gruby, wysoki-niski, tęgi-zgarbiony itp. Potem następuje zbliżenie i wzrok obserwatora, jak kamera filmowa, obejmuje wybrane szczegóły: ręce, głowę, twarz, oczy. Opisy twarzy nie mają jednak zamierzonej ścisłości antropometrycznej. Narrator nie sili się na wychwytywanie charakterystycznych kształtów czy odcieni kolorystycznych, linii ust, nosa, łuków brwiowych, kształtu uszu, brody, policzków, stanowiących dla realistycznego portrecisty wartości indywidualizujące. Ulu-

[21] Cytuje go A. Świętochowski w *Historii chłopów polskich*, t. I, s. 514. Dzieło Świętochowskiego było jednym ze źródeł materiałów do *Kordiana i chama*.

bionym elementem charakterystyki osób w *Kordianie i chamie* są oczy, które wyrażają stany wewnętrzne[22].

Także ubiory nie odegrały poważniejszej roli w charakterystyce postaci powieściowych. Nieliczne wzmianki o stroju chłopskim, urzędowym czy szlacheckim dalekie są od wyczerpujących i plastycznych opisów klasycznych opowiadaczy epickich. I tu panuje zasada wyboru szczegółu charakteryzującego funkcję społeczną: miejska kapota z rogowymi guzami jako element wyróżniający Deczyńskiego — nauczyciela spośród chłopów w sukmanach i lejbikach. W uniformie kaliskiego komisarza podkreślono szczególnie urzędowy frak, szpadę i rosyjskie odznaczenia. Zamiast opisów oficerskich mundurów spotykamy tylko wyliczenia kolorów przynależności pułkowej lub znaków starszeństwa. Jest w tym wyborze znaczących szczegółów, określających charakter całości a także jej ocenę, dramatyczne uruchomienie rekwizytu, które w dojrzałych utworach scenicznych odgrywa ważną rolę[23].

Metody konstrukcyjne ukształtowane w pracy nad pierwszą powieścią uległy nieznacznemu rozwojowi w dalszej pracy pisarskiej. W *Pawich piórach* nie straszą już wynędzniałe sylwetki chłopów, choć ich twarze nie tryskają zdrową radością. Jeszcze wyrobnik Michał Madej obdarzony został chudą twarzą, małorolni Zydroń i Ozych — niepokaźnymi postaciami, a nędza i upodlenie wypisane zostały na twarzach bezrobotnych tłumów robotników sezonowych, którzy wędrują z wyludnionych wsi za zarobkiem w obce kraje. Jeszcze przywódca bogaczy kreowany jest podobnie jak postaci *Kordiana i chama*: Rosła postać wierzchowickiego wójta o „wielkiej czerwonej twarzy" i równie wielkich „ciemnym włosem porosłych, od grubych żył sinawych rękach" — jest jakby celowo kształtowana do symbolicznej sceny konfrontacji sił z chudym i słabym fizycznie Zydroniem. W zarysach innych przeciwników ideowych wierzchowickiej biedoty spotykamy także aluzje do tuszy lub otyłości znamiennej dla próżniaczego trybu życia.

Tak więc zasady konstrukcyjne postaci powieściowych, zdeterminowane założeniami ideowymi, odbiegają znacznie od pełności epickich opisów i wierności realnym pierwowzorom. Realistyczny opis ulega modyfikacji. Narrator wybiera lub podkreśla pewne cechy na zasadzie zbliżeń filmowych lub karykaturalnych przerysowań. Nie bawi się w subtelne cieniowanie swoistych odrębności. W przeciwieństwie do tradycyjnych konwencji konstrukcyjnych podmiot mówiący powieści Kruczkowskiego interesuje się przede wszystkim problematyką. Człowiek traktowany jest jako pośrednik w jej przekazywaniu. Ważne jest więc nie to, jak wygląda, lecz — co myśli, mówi lub robi. Stąd realistyczne szczegóły portretu lub biografii schodzą na dalszy plan obserwacji, rozpływają się w skrótowych informacjach lub fragmentach opisów, rozsianych w różnych miejscach powieściowej narracji. Statyka epickiego opisu, obciążająca podstawowe formy podawcze tradycyjnej powieści, zastąpiona została dynamiczną metodą narastającej charakterystyki.

Zmianom koncepcji osobowości i ich miejsca w rzeczywistości przedstawionej jako podmiotu dziejących się „spraw" odpowiada przesunięcie zainteresowań narratora z wyglądów na ich aktywność psychiczną i fizyczną. Jej odpowiednikiem strukturalnym jest działanie wyrażone w konstrukcji zdarzeń oraz w słownych sporach, których językowo-stylistycznymi odpowied-

[22] Wydaje się, że Kruczkowski naśladuje w tym swego mistrza-Żeromskiego, który został nazwany przez Adamczewskiego „poetą wymowy oczu". Zob.: *Serce nienasycone*. Poznań 1930, s. 368—372.

[23] O roli rekwizytu w dramaturgii Kruczkowskiego pisał Żabicki, jw.

nikami w strukturze literackiej powieści są dialogi, monologi i inne dyskursywne formy przytoczeń. Są to kolejne wyznaczniki elementów dramatycznych w epickiej strukturze dzieła. Warto sprawdzić ilościowy stosunek, kształt i funkcję w konstytuowaniu warstwy znaczeniowej powieści.

Dla ilustracji ilościowego stosunku tych elementów dokonajmy zestawień, przyjmując orientacyjnie linię tekstu za jednostkę obliczeniową. Świadomi, że jest to tylko próba orientacji, a nie precyzyjne wyliczenia statystyczne, spójrzmy na wyniki: na blisko 6000 wersów tekstu I części *Kordiana i chama* około 42% przypada na opowiadanie, 16% na dialog, a tylko niecałe 3% na opis. Wśród pozostałych 39% wersów wyróżniają się kontaminacje form na usługach narracji jak opowiadanie rozbudowane wstawkami opisowymi (9%), informacja (4%) i refleksje (1%) lub dramatyczne przytoczenia z komentarzem narracyjnym (13%). Podobny stosunek wykazuje pierwsza część *Pawich piór*: na 4500 zbadanych wersów ponad 35% przypada na opowiadanie, 12% na informację, ponad 2% zajmuje opis. Bezpośrednie przytoczenia słów postaci wzrastają do 24%, dialogi skontaminowane z komentarzem narracyjnym utrzymują się w granicach 13%. Ten stosunek ulegnie zmianie dopiero w *Sidłach*. Zmniejszają się dialogi (tylko 7%) i opowiadanie (30%). Wzrasta informacja (17%), opisy (6%), monolog wewnętrzny i refleksje (9%). Dialogi łączone z opowiadaniem utrzymują się w granicach 10%. Zwiększa się radykalnie udział innych form jak publicystyka czy list. Nie wdając się w dalsze obliczenia możemy stwierdzić, że sztuce powieściowej Kruczkowskiego formy podawcze ujawniające ludzką aktywność górują wyraźnie nad opisowymi. Jedynie w ostatniej z wydanych jego powieści dochodzi do pewnej równowagi między elementami epickimi i dramatycznymi wypowiedzeń.

Jeśli natomiast idzie o postać i funkcję w konstytuowaniu wartości znaczeniowej, to nie odbiegają one od wzorców prozy realistycznej dziewiętnastego wieku. Obok wypowiedzi monologowych, osadzonych w konkretnych sytuacjach epickich, występują dialogi dopełniane lub wiązane narracją (D + Ow, D + Ow + D), które Kazimierz Budzyk[24] nazywa dialogami o narzuconej strukturze opowiadania. Występują także przytoczenia dialogowe w mowie niezależnej (D). Specyficzną cechą tych przytoczeń w powieściach Kruczkowskiego jest zwięzłość elementów narracyjnych, dzięki której na plan pierwszy wysuwają się dialogi. Na przykład:

> — Pozwólże, panie Ksawery... — zawołał gospodarz — Przedstawię ci kuzyna mojego, dzielnego niegdyś napoleończyka! — Pułkownik Oborski, do usług! — rzekł krótko tamten podając dłoń panu Ksaweremu. Od dziesięciu lat na r e f o r m i e, czyli ... jakby rzec, na łaskawym emeryckim chlebie, psia ich mać kongresowa!
>
> — Ale w naszych stronach to chyba niedawno?
>
> — Trzy miesiące... tak! — skinął pułkownik głową nieco łysiejącą — (...)[25].

Albo:

> — Tę Helkę, powiadają, pan rządca tak urządził...
>
> — Pan Zakulski?
>
> — Jużci! Wszyscy wiedzą, że latem chodziła do niego... — głos Woźniaczki zabrzmiał jakoś zjadliwie — na t e k ą p i e l e![26].

[24] K. B u d z y k, *Struktura językowa prozy powieściowej*. [w:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod red. (...) Warszawa 1946, s. 192—207.

[25] L. K r u c z k o w s k i, *Kordian i cham*. Warszawa 1962, s. 60—61.

[26] L. K r u c z k o w s k i, *Pawie pióra*. Warszawa 1956, s. 85.

Opowiadający najwyraźniej ogranicza swój udział do najniezbędniejszego zarysowania sytuacji lub wtrącenia koniecznego szczegółu charakteryzującego postać lub wzmacniającego emocjonalną zawartość wypowiedzi, i co rychlej oddaje głos bohaterom. Ten nikły udział elementów epickich nadaje wypowiedzi charakteru dramatycznego. Dialogów takich jest w badanych utworach dość pokaźna ilość (10—13%). Przybierają one formę bądź rozpisanej na głosy relacji, bądź też spięcia słownego z klasycznie krótkimi kwestiami. Typ pierwszy ilustrują rozmowy podchorążych o koronacji cara na króla polskiego:

— A ja powiadam, obraza była i nieposzanowanie całego rzymsko-katolickiego narodu polskiego — i basta!

— Głupiś! Monarcha tak wspaniały...

— Jakże to? Gdy przed franciszkanami z konia nie zsiadł, tym samym księcia prymasa, reprezentanta przecie interregnum polskiego nie uszanował, niosącego mu kropidłem błogosławieństwo boże! [27]

Obok typu udialogizowanego opowiadania występują typowe starcia dramatyczne, jak na przykład w rozmowie podchorążych z Mochnackim lub spór Felusia z Deczyńskim:

— Dokąd? — mruknął Kazimierz.

— Z nami! Wrogowi moskiewskiemu do piersi uderzyć żelazem.

— Nie znam wroga moskiewskiego...

— Na Boga! Czyś oszalał, Deczyński!

— Przytomnie mówię ... Któż jest wróg?... Ten, co gnębi i jarzmi...

— Moskal!

— To szerokie słowo! Nie znam...

— Car!

— Nie znam cara!... Moim wrogiem są ciemiężcy i krzywdziciele ludu chłopskiego, których znam dobrze! Których synami wy jesteście!... Wy!

— Milcz! (...) [28].

Starcie to ma klasyczną postać dialogu dramatycznego: krótkie i urywane repliki, wykrzyknikowa intonacja zdań — wyrażają pełnię emocjonalnej atmosfery kulminacyjnego momentu walki dwóch tendencji reprezentowanych przez obu bohaterów.

A więc dialogi służą zarówno do charakterystyki postaci, jak i uzewnętrzniania ich działania, a także wyręczają opowiadającego w przedstawianiu zdarzeń.

W dalszych powieściach — podobnie jak w pierwszej — występują podobne postaci dialogów, zmniejsza się tylko ich udział w strukturze językowej dzieła.

Przeprowadzona analiza wykazuje dowodnie obecność elementów dramatycznych we wszystkich warstwach powieści Kruczkowskiego. Dzięki nim uzyskały one wielokrotnie podkreślaną zwartość i dramatyczność budowy a narracja straciła epicki tok rozlewności, przekształcając się czasami z zasadniczej formy podawczej w upodrzędnioną informację lub komentarz. Świat przedstawiony wykazuje nietypową dla epiki oszczędność w konstruowaniu wyglądów, konturowość graniczącą ze schematyzmem. Postaci literackie ce-

[27] L. Kruczkowski, *Kordian i cham*, s. 118.

[28] *Tamże*, s. 292—293.

chuje zwięzłość charakterystyki i typowość rysów podporządkowaną dydaktyzmowi ideowemu. Konstrukcja „wzdłuż osi tematycznej" rozbija fabułę, zbliżając ją do polimorfizmu strukturalnego nowoczesnej powieści. Dramatyczne skłonności Kruczkowskiego stały się więc czynnikiem modyfikacji przyjętego modelu powieści realistycznej.